IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE — EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 10 - Ottobre 1928

ORIANI LETTERARIO

Il caso Oriani, dal punto di vista letterario, è veramente un caso interessante; e il suo esame può permettere di stabilire alcuni punti abbastanza importanti per lo studio della nostra cultura. Io credo che per intenderlo a fondo sia per altro necessario partire da una distinzione pregiudiziale, e cioè dalla distinzione tra due sorta di scrittori: l'una, di quegli scrittori che valgono per sè, grazie a un intrinseco e consistente pregio della loro opera; l'altra di quelli invece che, trovandosi all'origine di un movimento culturale o venendo per così dire ripresi in considerazione da una corrente di idee, valgono per i problemi che suscitano e per la possibilità che offrono di meditazioni e discussioni.

Il poeta Oriani è di questa seconda specie. Della sua sfortuna tra i contemporanei la prima ragione non è da cercare nella distanza tra lui e loro in fatto di idee (già il periodo crispino fu abbastanza vicino ad Oriani), ma nella debole e imperfetta costruzione della sua opera letteraria. I romanzi di Oriani, si distinguono, è vero, dalla letteratura del loro tempo, per una apparente robustezza e dignità che allora non era comune; ma, a guardar bene, si vede che questa robustezza e dignità non era di fatto se non il riflesso della ideologia e del carattere dell'autore: nulla di essa poteva in genere ricondursi a valore artistico vero e proprio. Il Croce stesso, nel rivendicare vent'anni or sono alla storia della nuova letteratura italiana la figura del solitario romagnolo, obbediva precipuamente a un interesse di carattere morale, anzi morale e politico insieme: e considerava in sostanza quei romanzi come momenti di storia civile nella letteraria. Poco dopo, il sorgere di un gruppo di intellettuali di Romagna (da Serra a Missiroli) portava ancora più innanzi la posizione di Oriani elevandolo a maestro di una cultura regionale (che al tempo suo, come tale, non esisteva) in via di affermarsi come cultura nazionale: e intanto la *Voce* lo imponeva come primo banditore della rivolta idealistica contro la saggezza borghese. Con la guerra, questa singolare fortuna di Oriani crebbe a dismisura: divenuto ormai il classico precursore del nazionalismo, egli non era più se non un segnacolo in vessillo, quale è rimasto. Ma le sue opere cominciarono ad andare a ruba, e da allora la fortuna di Oriani (in un modo che nel 1908 non si sarebbe quasi previsto) non ha cessato di crescere.

In realtà, questa fortuna è tutta imperniata sulla *Lotta politica in Italia*, che è il vero « libro di Oriani »: ma interpretato secondo gli atteggiamenti meglio palesi in *Fino a Dogali* e in *Rivolta ideale*. Propriamente, la *Lotta politica* era infatti un frutto del problema dei rapporti fra Stato e Chiesa, ossia di un problema classico del liberalismo, di un problema storico del Risorgimento. Questo problema nella mente di Oriani si era prospettato come storia di un dramma e di un'alterna vicenda di lotta, e come attesa di uno scioglimento che risolvesse il dramma in una definitiva affermazione del suo protagonista laico sopra l'antagonista ecclesiastico. Quanto di schematico e di arbitrario vi sia in tale storia, è noto: ma non toglie che essa abbia un intenso significato, e corrisponda a un primo tentativo di concretare seriamente nella storiografia italiana l'idea dei grandi storici dell'Ottocento, che appunto la storia moderna si risolva in ultima analisi nella storia dei rapporti fra Stato e Chiesa. Era anche un poderoso sforzo (dalla percezione del quale comincia forse l'ammirazione che suscita il libro), per superare la storiografia positivistica, e la conseguente considerazione della politica, in una visione infinitamente più ampia e più concreta del mondo italiano. Ma la lettura degli altri due libri politici di Oriani convince che egli dava anche a quel suo modo di intendere la storia e la politica un ulteriore significato e una direzione divergente: e cioè da esso era portato a concretare la propria posizione di fronte alla vita e alla cultura in una forma che si potrebbe definire come « personalismo ».

Il personalismo di Oriani ha però due aspetti: è individuale e politico. Come personalismo individuale implica il fiero sdegno e la disperata solitudine, la rivolta contro il filisteismo, la passione per l'idea in quanto negazione rivoluzionaria della realtà: e insieme una violenta e voluta incomprensione del diritto degli altri, e delle ragioni stesse della realtà di fatto. Non è difficile riconoscere il padre spirituale di questo atteggiamento di Oriani nel Carducci minore, quel dei *Giambi ed Epodi*: ma dove nel Carducci l'impeto oratorio della satira mostrava già latente il risolversi della ribellione di Enotrio nella coscienza della tradizione, in Oriani tal impeto si irrigidisce in sè stesso e non perde mai il suo carattere sostanzialmente negativo. E nemmeno è difficile riconoscere il suo gemello nel D'Annunzio nietzschiano di quel tempo istesso. Ora, questa rivolta morale dell'uomo necessariamente incompreso non diventa in Oriani vera e propria materia d'arte, bensì conserva anche artisticamente la sua natura oratoria: non si concreta in poesia, ma in giuoco d'antitesi e in frascologia. La « frase », a cominciare da quel *No* che dà il titolo a uno dei suoi romanzi più facilmente criticabili, è veramente dominante in Oriani: la frase, ben s'intende, nutrita di tutta la sua forza pratica d' imperio e di condanna, di protesta e d'imprecazione, — ma appunto per questo vuota di forma poetica. Essa è l'indice più sicuro della personalità di Oriani, che amava quasi definire la sua solitudine in rapide opposizioni e fulminei contrasti, e si sentiva quasi in un continuo dramma, dove i protagonisti erano due soltanto: lui e la folla.

Al personalismo individuale corrisponde il personalismo politico. Oriani era partito, veramente, da una considerazione della politica e della storia secondo la quale queste non erano drammi di uomini, ma di movimenti collettivi e di idee. Se non che, tale considerazione non riuscì a mantenersi nel suo pensiero, perchè il suo liberalismo storico-politico ondeggiava incerto fra il marxismo e il moralismo, nè si fondava sopra un schietta distinzione e valutazione del momento economico e del momento etico. Quando allo storico Oriani succede pertanto il teorico Oriani (o addirittura il sognatore Oriani), il suo pensiero si indirizza chiaramente, se non verso l'eroe, almeno verso l'eroismo politico. Vale a dire che egli tende a vedere il fatto storico, anche se collettivo, sempre come un'azione personale, che si afferma per via di opposizione e negazione: e pur le masse si configurano per lui mitologicamente in persone. In questo punto, di fronte alla indeterminatezza della sua utopia, sta probabilmente la vera ragione dell'influsso pratico esercitato da Oriani, divenuto in certo qual modo il Sorel del nazionalismo: perchè da un tal punto di vista discende facilmente l'esaltazione della volontà d'imperio, dell'impulso oscuro e potente verso la grandezza, della patria e dello stato in cui l'individuo si annulla senza resistenza perchè li concepisce come più grandi persone dove si continua ingigantita la vita della sua persona.

Oriani romanziere tentò di far vivere come opera d'arte questo duplice personalismo: ma, come si è detto, l'indole oratoria della sua ispirazione resistette duramente all'elaborazione artistica. Se gli fosse riuscito di farne poesia, egli sarebbe stato il nostro Schiller, con la differenza che può passare dal dramma togato o cavalleresco al romanzo senza particolari aggettivi; rimasto a mezza strada, egli si accontentò di costruire i romanzi come schemi di drammi, tutti impostati per arrivare a certe situazioni, e procedenti attraverso altre situazioni, sempre un po' staccate e come indipendenti. Così l'opera artistica dell'Oriani si impernia sempre, o nell'insieme o a tratti, sopra contrasti che spesso si riducono a gesti e frasi. Egli cercò continuamente (con quella serietà e dirittura morale che così nettamente distingue la sua figura di scrittore) il modo di superare l'aridità poetica che inevitabilmente viziava quella sua forma letteraria: ma invano la cercò nel verismo zoliano e nella psicologia dostoievschiana. Anche al suo stile rimase proprio un non so che di duro e aspro, talvolta di forzato, tal'altra di volutamente compassato, che sembra segno concreto di una dignità non riuscita a liricizzarsi: sebbene proprio questo palese tormento ci faccia amare Oriani, al paragone della prosa fluida ma falsa del dolce Edmondo, e del raffinato ma vuoto alessandrinismo del divo Gabriele.

Dicevo che importanti conclusioni possono venire dallo studio di Oriani per la conoscenza della nostra cultura. In fondo, esso dimostra che lo scrittore ideale di Gioberti (o, se si preferisce, lo scrittore *clerc* di Benda) non ha avuto in Italia una fioritura così limitata come si crede, ristretta cioè tra Alfieri e la conclusione del Risorgimento, quasi essa fosse stata e fosse possibile soltanto in un periodo di rivoluzione morale e politica. Oriani è proprio il concreto esempio della possibilità di una letteratura moralistica e aristocratica anche in tempi come i suoi, che più facilmente attraevano lo scrittore verso lo stato di fatto e il movimento dominante della collettività. Come è anche esempio del pericolo che può portare con sè una posizione come la sua: e cioè del pericolo di non pervenire, per il prepotente dramma della coscienza morale, a una compiuta forma d'arte e di pensiero, che sola permette pieno ed efficace svolgimento alla difesa e alla celebrazione di un mondo ideale contro la volontà e la passione dei più; e mancando la quale, non resta, come toccò ad Oriani, che attendere l'interesse dei posteri.

SANTINO CARAMELLA.

MUSICA MODERNA

Nota su Maurice Ravel

Chi per molti anni si sia sempre occupato soltanto di musica classica, trascurando con un certo disprezzo i prodotti musicali della sua epoca, e poi, assalito da qualche rimorso, voglia farsene un'idea propria un po' chiara e fondata esaminando qualcuno dei principali documenti del e nuove correnti artistiche, si trova a *tutta prima* in una condizione strana ed anche un po' dolorosa: pare di sentir parlare una nuova lingua, o almeno una lingua enormemente mutata ed accresciuta, di cui non si capisce quasi nulla, e per un momento ci si sente arretrati, sorpassati, dimenticati. Qualcuno, più presuntuoso e meno umile, non comprendendo niente, s'impazienta, arriccia il naso, butta là dispettosamente il foglio di musica e proclama poi la decadenza dell'arte musicale, *che dal punto a cui l'hanno condotta Beethoven e Wagner, ormai non può più dire nulla di nuovo.*

Bisogna saper vincere questa prima impressione di disorientamento, con un po' di pazienza, leggendo e rileggendo più volte la stessa musica, magari studiando, se si suona il piano, le parti delle due mani separatamente; il che è utilissimo, perchè libera la linea melodica dall'armonia, in cui, di solito, è radunato il più delle sconcertanti novità tecniche e che presa a sè ed esaminata con un po' di studio, si rende decifrabilissima anche a chi non abbia profonde e sicure conoscenze in materia.

Certamente nel corso dell'arte musicale si sono successe varie «maniere d'esprimersi», fondate su diversità e progressi di tecnica, ma che hanno la loro prima origine, la giustificazione della loro necessaria esistenza nei sopravvenuti mutamenti del «modo di sentire», cioè nel mutamento delle correnti spirituali e intellettuali *dominanti*. Così, *non per fare una storia*, ma per portare qualche esempio, si ebbe una maniera d'esprimersi bachiana, cui più tardi seguì una beethoveniana, rimasta vividissima e salda per tutto il romanticismo musicale, fino a Wagner. Una nuova maniera d'esprimersi è quella che, tanto per darle un nome, chiameremo *debussiana*, dato che proprio Claudio Debussy, la creò quasi dal nulla e l'arricchì di grandi capolavori. Essa corrispondeva a uno stato d'animo, esprimeva un'esperienza spirituale diffusissima nella fine dell''800 e nel principio del nuovo secolo, la quale forse non era poi altro che una deformazione e una ultima *trasformazione* di romanticismo. Insomma, il gusto musicale instaurato da Debussy raccoglieva l'eredità spirituale baudeleriana: tormento di un'esasperata sensualità a tratti straziata da mistici rimorsi e dolorosi vergognosi pentimenti, avvelenata dall'invasione del cervello e dell'intelletto soffocanti il cuore e la carne, estreme raffinatezze e squisitezze artistiche, frutti di un cerebralismo decadente per troppa delicata eleganza. Si ebbe quindi orrore e paura di tutto ciò che fosse troppo *naturale primigenio*, selvaggio, e quindi rozzo, incolto, inelegante: certo una raffinatezza così squisita e fragile si era già avuta nel '700, ma questa dell'ultimo '800 è molto più profonda e più dolorosa, perchè ora la raffinatezza intellettualistica è forse solo il rifugio per sfuggire a un tormento spirituale *più grande* e *più sentito*, e questi piccoli uomini malati d'eleganza, che sognano «pesci d'oro in una bombola di cristallo tra pulviscoli di arpeggi» hanno coscienza della loro miseria e della loro inferiorità dinanzi a quei giganti incolti e selvaggi d'un tempo, che dicevano con tanta disadorna schiettezza le loro *forti* e sane passioni.

Dominate da questo stato d'animo le arti abbandonano le grandi vie maestre e si volgono allo sviluppo di ciò che esse hanno in sè di meno *immediato*, di più *intellettuale* e cerebrale: la poesia diviene cesello di parole, di ritmi, di suoni, nella pittura regna la ricerca di accordi perfetti di colore e di squisite trasparenze luminose; lo sviluppo di una nuova raffinatissima armonia fa della musica una gioia del cervello. Quello che appunto accadde allora per la musica, quello stordimento di suoni voluttuosi e sensuali, non saprei esprimerlo che con le parole di Guido Pannain nel suo recente studio su Maurice Ravel (1), dal quale ho tratto or ora quella significativa fantasmagoria debussiana dei «pesci d'oro in una bombola di cristallo, tra pulviscoli di arpeggi». «Che fantasie di colori e che sinfonie di luci nelle nuove musiche che salutarono, in Europa, l'alba del XX secolo! Profluvi di suoni che davano le vertigini, simili a fiori di una vegetazione mai vista, intrecciati in serti dai mille colori. Gamma inaudita, d'una policromia cangiante, tutta folate di profumi snervanti. L'orchestra era come un'aiuola fiorita nel paese dei sogni. Fumi d'incenso bruciati nel tempio della voluttà. Armonie stillanti un assefizio che ti riempiva l'*anima* e il *corpo di vaporose acutezze*. Pareva che quel paesaggio di suoni tu lo dovessi vedere oltre che sentirlo. L'essere si scoteva come ai rintocchi d'una prodigiosa campana inabissata nell'oceano d'un piacere ineffabile nel quale oggetti ed intelligenza, fossero medesimati... Come i poeti avevano scritto parole senza *nesso ma* tutte palpitanti d'un brivido di musicalità, ora i musicisti tracciavano suoni che pregustavano e vivevano già nelle loro architetture grafiche...» Nell'arte di Debussy, infatti, i suoni non sono più subordinati a qualche cosa di superiore, che ne regoli la successione e l'unione; no, «i suoni più non si attraggono, più non si allacciano a catena, ma rimangono sospesi come in proiezioni luminose», assolutamente completi e sufficienti in sè e per se stessi.

Quando una di queste «maniere d'esprimersi», come quella che ora si è tentato d'illustrare brevemente, viene ad affermarsi per merito di qualche grande musicista, altri musicisti poi, che vivono, almeno in parte, quegli stessi sentimenti con quello stesso animo, e non sono perciò meno originali nè *meno personali*, per ragioni ovvie, si valgono a loro volta di quella stessa maniera, naturalmente immettendo o modificando ciascuno qualche elemento, poichè essa è divenuta ormai una specie di lingua artistica. Quando ciò è accaduto da molto tempo, noi non facciamo caso a queste analogie esteriori che legano certi autori, e nessuno sognerebbe per esempio di dire che Mozart imita Haydn, o Mendelssohn Beethoven, perchè si valgono della stessa tecnica, o quasi. Ma quando invece il fenomeno sia vicino a noi cronologicamente, riesce più difficile sceverare ciò che nell'arte di un musicista è pura tecnica e mezzo *d'espressione*, da ciò che è invece sentimento, pensiero, personalità spirituale: onde capita di udire, spesso anche da persone che s'intendono di musica, affermare che Ravel vive completamente nel mondo debussiano, che è un seguace, un imitatore, un allievo di Debussy.

Anche questa differenza (sarebbe sciocco porre questo confronto, ma a ciò obbliga l'equivoco che abbiamo ora esposto) tra Debussy e Ravel, Guido Pannain la accenna e la imposta perfettamente nel suo studio, quando dice che «Maurice Ravel è... più concreto ed è più individuo». Certo Ravel ama anch'egli quelle vaporosità voluttuose di accordi arpeggiati nelle ottave alte (anche restando solo a ciò che ri-

---

(1) *La Rassegna Musicale* (Torino). Anno I - 1928 N. 1 - Gennaio.

guarda la «Sonatine pour piano», si veda nel *mouvement de menuet: plus lent - p en dehors et expressif*), oppure la calda sensuale pastosità di certi accordi pieni e rigonfi (nel *modéré*, immediatamente avanti il primo *rallentando*), il sussurrante ricamo di continui sommessi arpeggi su cui sboccia il fiore malinconico della semplicissima melodia; certo le ama anch'egli, Ravel, quelle dissonanze stridenti che talora balzano su forte come il grido dell'anima straziata e talora si attutiscono come in un sospiro o in un gemito: ma tutti questi elementi materiali non sono quasi mai combinati con ingegnosa e squisita eleganza per formare il cerebrale arabesco, che lascia freddo il cuore e invece alletta diverte interessa la mente con le sue volute capricciose e con le sue raffinate figure stilizzate. In Ravel domina sempre una chiara e netta linea melodica, che gli detta l'animo e che egli poi orna e decora con la sua intelligenza colta ed evoluta; Ravel è, insomma, più robusto, più formale, più «disegnatore», come dice il Pannain, che Debussy: e ciò non implica poi niente affatto circa il valore dei due musicisti: questo confronto deve servire solo a chiarificare un po' le loro rispettive posizioni, e non certo a stabilire una inutile questione di superiorità.

Per questa maggiore concretezza e saldezza della sua ispirazione Ravel potè facilmente adattarsi, senza risentirne impaccio, alle forme classiche della sonata, sonatina, quartetto, trio, ecc., anzi, si sentì attratto ad esse da una spontanea simpatia: invece Debussy aveva sempre avuto bisogno della più completa indipendenza da ogni vincolo di forme tradizionali, e aveva creato le cose sue migliori con le *Arabesques* (il titolo è significativo) e con i *Préludes*, che sono una raccolta di impressioni; di sogni, di fantasmagorie, di cui gli stessi titoli dicono già chiaro il carattere di raffinata delicatezza e, nello stesso tempo, di inconsistenza e di vaporosità. Invece la Sonatina di Ravel, che passa generalmente per il suo capolavoro, osserva abbastanza fedelmente le leggi della sonata classica, e per un miracolo di ispirazione artistica riesce ad esprimere in sè tutto il tormento e la malinconia dell'anima moderna, dilaniata da mille dubbi, da mille opposti timori, incerta di sè e del proprio destino, avida di sensazioni nuove, generosa e sensibilissima alla bellezza, talora placata e riposata per un istante dalla contemplazione serena e commossa della natura o dalla riesumazione curiosa e nostalgica del passato polveroso e grazioso, così felice, così sereno, così giocondo.

Appunto quel delizioso minuetto, che si tiene in meraviglioso equilibrio tra '700 e '900, che è una scena di grazia settecentesca mozartiana vista con gli occhi di un uomo moderno e sentita con un animo che ha vissuta tutta la lunga e dolorosa tempesta romantica, appunto quel minuetto, dico, costituisce un'utile diversione, un'elemento di varietà (non già di distacco) tra il primo e il terzo tempo (moderato-animato) così strettamente legati l'uno all'altro, con tanti motivi che si richiamano a vicenda, come echi, di qua e di là, quasi fossero espressioni di uno stesso sentimento prima e dopo una nuova esperienza spirituale, modificato dal contatto con un nuovo elemento esteriore.

Dei tre tempi della sonatina il primo (moderato) è certamente il più organico e finito in sè, il più uguale e continuo, sorretto continuamente da un'ispirazione sempre costante, da un senso di ordine armonioso e di compattezza di costituzione, che appaga completamente l'uditore. E' tutto costruito su due temi fondamentali: il primo è una melodia dolce e malinconica, emergente da un sussurra e sommesso di arpeggi, i quali non la soffocano mai nè la intralciano, ma anzi paiono offrirla e sorreggerla come un calice sostiene un fiore. E' come un alternarsi di slanci verso l'alto e di stanchi accasciamenti: dopo ogni caduta quegli sforzi di ascesa si rinnovano man mano più arditi finchè sboccano nel *forte* di un ampio accordo arpeggiato, per poi degradare di nuovo mollemente al basso in un *rallentando* di accordi pure arpeggiati. Così con una frase di trapasso si giunge al secondo tema, contrassegnato da un *ppp*, meno vasto, questo, e meno sviluppato, ma anche dolcissimo e più complesso armonicamente, perchè la sinistra lo accompagna con una specie di nenia infantile, sempre uguale, che nell'esecuzione deve venire in luce senza soverchiare nè confondere il tema principale. Il centro di questo primo tempo è il grande *crescendo* che lega e fonde i due temi dando unità ed equilibrio a tutta la costruzione. Contemporaneamente al *crescendo*, che parte da un *pp* per giungere a un «*ff* appassionato», si svolge una continua ma faticosa progressione verso l'alto e un *affrettando* affannoso e incalzante: il tutto ha un effetto di commozione irresistibile: non è questo un *crescendo* grandioso e potente, come quelli a cui ci aveva abituati la musica classica, è uno spasimo doloroso e pietoso, singhiozzante nelle continue spezzature del ritmo ed imprecante nelle strazianti dissonanze che la sinistra scaglia con un'esaltazione sempre più eccitata ed ansimante. Poi tutto si placa in un *diminuendo e rallentando* di armonie soavi e rassegnate, con cui si ritorna al tema iniziale.

Del minuetto, del suo valore di riesumazione nostalgica del passato e del suo compito di diversivo tra il primo e il terzo tempo, abbiamo già parlato. Anch'esso si accentra su un crescendo che giunto al *ff* svanisce in un *piano e lento*, e richiama mirabilmente, e per questa costituzione e per il ritmo spezzato, il primo tempo, mantenendo così un legame ideale fra tutte le parti della sonatina. Il terzo tempo ci riporta nella atmosfera del primo: di nuovo una semplice e chiara linea melodica che si appoggia sugli arpeggi del basso, uso tanto caro a Ravel, che l'aveva abbandonato nel minuetto, più ricco e complesso di armonie, talora nuove e audaci. Quest'ultimo tempo (animato) è il più lungo dei tre e, pur essendo ricchissimo di materia poetica, è meno ben coordinato degli altri, un po' slegato e frammentario. I temi sono numerosi, tanto più che spesso la sinistra deve far uscire, accentuando alcune note dell'accompagnamento, un cantabile contemporaneo al motivo della destra. Ma fra tutti questi temi alcuni si distinguono nettamente per la loro purezza e sincerità d'ispirazione: così il tema contrassegnato da un *agité*, che è dato dalla prima nota di ogni terzina e che ottiene un notevole effetto, alla fine della seconda battuta, con una nota ribattuta interrompente il ritmo delle terzine. Qui la sinistra eseguisce una specie di progressione cromatica, che bisogna sfumare con molta delicatezza per evitare insopportabili dissonanze. Forse il tema più bello di tutta la sonatina è quello indicato con *même mouvement. Tranquille-plus lent*: tutta quella malinconica e accorata rassegnazione, che abbiamo vista sbocciare qua e là, ora in un breve motivo fuggevole, ora in un sospiroso dileguarsi di molli e soavi armonie, e che dà il tono all'intera sonatina, trova qui la sua espressione perfetta, in due righe di musica contenenti due volte lo stesso tema, in tonalità diverse. La prima volta esso è presentato al modo solito di Ravel: un brusio sommesso di quartine, di cui ogni prima nota, accentata, dà il tema; invece la seconda volta la melodia è scandita lentamente, in una schematica purezza di linea, mentre la sinistra fa vibrare a lungo i suoi accordi fondamentali, armoniosissimi.

Questi non sono i soli temi del terzo tempo: ve ne sono altri ancora, taluni belli, altri meno, ma certo non più légati assieme con quella fusione che ci fa apparire il primo tempo come un solo blocco di materia musicale, compatto e saldo senza incrinature e senza squilibrii: quì le congiunzioni tra i vari temi che si succedono sono talvolta troppo visibili. Invece alcuni effetti bellissimi ottiene Ravel colla combinazione di due temi contemporaneamente: notevolissima quella del primo tema iniziale con un caratteristico *la-sol-mi* ripetuto per una pagina e mezza di musica, ora dalla destra ora dalla sinistra: nella seconda metà la destra estrae, pianissimo, quel misterioso *la-sol-mi* da arpeggi di terzine, mentre la sinistra intercala il primo tema: un effetto magico, come di lucciole nella notte: il monotono ripetersi delle tre note sempre uguali, la notte; l'affiorare irrequieto, ad intervalli, del tema, le lucciole.

Soltanto in un punto, nel terzo tempo, viene a mancare quella semplice schiettezza d'ispirazione, che costituisce il massimo pregio di questa sonatina, e s'intravede allora per qualche istante, il Ravel tradizionale, quello più conosciuto, quello che il pubblico chiama «futurista»: una specie di volontario buffone, affetto da un'acutissima pudicizia spirituale, per cui ama nascondere sotto una smorfia da *clown* i proprii sentimenti, soffocare in un'insincera sghignazzata il sospiro che sta per tradirlo, corazzare di fatuità e di cinismo la propria anima, perchè nessuno possa vederne il fondo. Anche questi gelosi ritegni, queste improvvise ritrosie, sono caratteristiche di quel doloroso stato d'animo, che trova la sua estrinsecazione artistica nella musica ravelliana; se, ad un tratto, Ravel si pente di avervi troppo detto di sè, se teme d'essersi troppo svelato, improvvisamente egli vi disorienta con qualche brusco voltafaccia, vi sconcerta con due battute di accordi catastrofici, indecifrabili, dettati dalle leggi della più futuristica armonia, vi distrae dalla pista che egli stesso vi ha incautamente indicata, con un motivo burlesco e insignificante. Così nella sonatina, giunto a metà del terzo tempo, prova rimorso della sincerità con cui finora vi ha mostrato la delicatezza e la sensibilità della sua anima e teme che voi lo deridiate come un debole, un *sentimentale*: allora ecco che di punto in bianco vi sfodera un motivo su tempo di *valzer* (pag. 12, riga 4 dell'ed. Durand, 1905), così volgare, così sbracato e contadinesco che voi quasi non credete alle vostre orecchie: a questo motivo seguono poi quattro battute di arpeggi brillanti e vistosi come l'apparato scenico di gesti misteriosi e di sguardi ispirati e scrutatori, con cui un prestigiatore maschera il trucco ai gonzi che l'ammirano a bocca aperta. Sulle prime non si capisce la ragione di questo brusco trapasso dal serio al faceto, che compromette l'equilibrio e la regolarià della sonatina, e si rimane urtati: solo più tardi, ricordando che Ravel ha un intero volume di «Valses nobles et sentimentales» in cui si mescolano curiosamente le intenzioni parodistiche e la simpatia per questo languido e voluttuoso ballo romantico, si comprende questa intrusione, questa stonatura. E allora essa ci fa un'impressione anche più dolorosa che il lamento sincero udito prima: mentre i nostri sensi percepiscono un suono burlesco e comico, che può forse divertirli, la nostra mente ci dice che quello è un riso triste di pagliaccio, e in questa posizione assurda ci troviamo a disagio: perchè dovunque ci sia insincerità e affettazione, dovunque il piacere di mettersi la maschera prevalga sull'impeto spontaneo del cuore, là non può mai essere arte.

MASSIMO MILA.

GLI STUDI CRITICI

MANZONI

ALFREDO GALLETTI: *Alessandro Manzoni. Il pensatore e il poeta*, Milano, Soc. editrice «Unitas», 1927, volumi due.

L'attività letteraria e critica del Manzoni è diventata, in tempi abbastanza recenti, oggetto di studi meno generici e più profondi di quelli che le furon dedicati sul finire del secolo scorso, e oggetto anche, più largamente, d'un interesse diffuso che tocca non pur l'intelligenza del pensatore e del poeta, ma la sua umanità, la sua vita, i suoi atteggiamenti, i suoi gusti. Non è passato molto tempo da quando altri ebbe a descrivere, proprio su queste colonne, e a giudicare, con saggezza forse troppo severa, il fenomeno del manzonianismo. Del quale (senza giudicarlo noi, nè prender partito prò o contro di esso) non parrà inopportuno l'aver fatto cenno quì, quando si pensi che l'opera del Galletti, di cui discorreremo, non è soltanto un saggio di critica dotta ed acuta, ma tiene ad un tempo i modi degli scritti apologetici, di propaganda o polemici, e rientra quindi in qualche modo, e come fattore cospicuo, in quel movimento o gusto manzoniano, di cui sè detto.

I due volumi del Galletti, se si vuol tener conto delle tracce offerte dal titolo stesso del saggio e degli ampi sommari analitici, dovrebbero contenere ad un tempo la biografia dell'uomo in relazione con lo svolgersi de' suoi sentimenti, de' suoi gusti, del suo intelletto; un'analisi della sua opera poetica e letteraria; e infine una descrizione compiuta della sua attività di filosofo, di storico e di critico. Queste tre direzioni dell'indagine, e specialmente la prima e l'ultima, non devon però, nell'intenzione del Galletti, apparir disgiunte fra di loro, bensì fondersi armoniosamente, così da dar l'immagine intera e viva dell'uomo in tutta la sua umanità, con tutte le sue forze e le sue debolezze, la sua grandezza e i suoi limiti. Non critica estetica in senso stretto, bensì critica storica nel significato più ampio e comprensivo, vogliono essere infatti queste pagine dell'illustre professore dell'Ateneo bolognese: e come tali si distinguono, con vantaggio, dalla folla di dissertazioni e divagazioni oggi così comuni e diffuse, che volendo apparire estetiche riescono per lo più ad esser soltanto generiche e superficiali; — e ci offrono un altro esempio dell'attitudine critica del Galletti, sempre animata da una fervida persuasione morale e sostenuta da una severa riflessione e rivolta a descrivere non tanto i fatti letterari e poetici in sè, quanto le correnti spirituali e culturali di cui quelli son parte.

A questo desiderio, visibilissimo nell'autore, di dare al suo quadro maggior larghezza di confini e più ricca varietà di contenuto, si deve forse se la parte dedicata in questo libro all'esame del romanzo, delle liriche e delle tragedie manzoniane è non solo fra tutte la meno estesa, ma anche quella nella quale si riscontrano minori doti di novità ed originalità. Non crediamo che, per questo lato, ci sia da notare un vero progresso in confronto ai migliori scritti sull'argomento pubblicati nell'ultimo decennio, e specialmente a quelli del Momigliano. In realtà, anzichè darci un'analisi sottile e minuta dell'arte del Manzoni, il Galletti preferisce disegnare a grandi linee il generico ambiente di coltura e lo speciale atteggiamento della mente tra i quali quell'arte è nata e fiorita. E a questo proposito egli fa alcune considerazioni interessanti e notevoli sulla classicità del gusto e sulla preparazione umanistica del poeta lombardo e sul suo costante amore a Virgilio ed Orazio; e ci mostra quanto egli sia lontano nel fondo dagli spiriti e dalle forme dei romantici, e come la sua ammirazione stessa per l'opera di Shakespeare sia rivolta piuttosto alla sapienza psicologica e all'ardire delle concezioni storiche e drammatiche che non allo stile, del quale egli non ebbe mai una diretta ed esatta conoscenza. Da questa educazione classica, virgiliana ed oraziana, petrarchesca e montiana, la poesia del Manzoni doveva scaturire ricca ad un tempo di pensiero e di sentimento, sostanziata di riflessione e percorsa da un fervore di solenne eloquenza. Il Galletti avrebbe potuto additare anche altri modelli, dai quali il Manzoni derivò molto e del suo pensiero e della sua arte: voglio dire gli scrittori francesi del secolo XVII e del XVIII. (Anche di recente il Croce, in una sua nota acutissima, indicò alcuni rapporti tra i *Promessi Sposi* e i romanzi di Voltaire: e a tutti è nota poi l'ammirazione del Manzoni per il Pascal e il Bossuet). Comunque, insistendo sui caratteri classici dell'arte manzoniana, il Galletti avrebbe potuto, assai più che non faccia, temperare e correggere quel che v'è di negativo e di falso in un giudizio noto del Citanna, già in parte del resto chiarito e integrato e limitato dal Croce.

Degne di nota sono anche le osservazioni che fa il Galletti sulla genesi e la composizione dell'*Adelchi*, sul carattere politico della primitiva ispirazione della tragedia, sull'atmosfera di tristezza e di pessimismo nella quale il dramma fu compiuto tra la fine del '21 e il principio del '22 («l'anno più triste, scrive il poeta al Fauriel, che mai avesse trascorso»): «si potrebbe dire che nell'*Adelchi* la Provvidenza opera nell'eternità, ma non nel tempo; prepara ai credenti col dolore e colle sventure l'elezione che li farà beati nell'Empireo, ma abbandona la terra ed i viventi al turbine del male e alle angoscie di un eterno naufragio. Il Manzoni, come poeta, uscì poi, non senza sforzo, dal tormento di questo dubbio, e nei *Promessi Sposi* la Provvidenza cristiana fa sentire la sua presenza anche nell'ordine temporale». (II. 228).

Altre considerazioni di maggior o minore importanza potremmo additare. Senonchè ci par piuttosto opportuno mettere in rilievo quello che è il concetto fondamentale del saggio del Galletti, l'idea che, percorrendolo in ogni sua parte, crea l'unità e la saldezza del discorso critico. Nel quale, come ho detto, l'analisi dell'opera poetica in sè è parte secondaria e complementare che, unita ad una folla d'altri argomenti e ragioni e riferimenti storici o polemici, concorre alla dimostrazione della tesi unica od essenziale del libro. Chè se talora il saggio del Galletti s'appesantisce di divagazioni o di battute polemiche, e in generale può dirsi difettoso nella costruzione (il che deriva, come nota l'autore, dalle travagliate vicende della composizione tipografica), è certo per altro che proprio la ricchezza, sia pure esuberante, dei motivi culturali che vi concorrono, è la qualità che rende così interessante e suggestiva la lettura di questi due volumi.

Il Galletti si propone di farci intendere come e perchè «il Manzoni, poeta e pensatore cattolico in un'età che volle restaurare la società e l'individuo, l'ordine politico e l'ordine morale, sui principii dello spiritualismo cristiano nel tumulto della battaglia che i nuovi credenti condussero durante la prima metà dell'ottocento contro la ragione critica e la scienza, apparisca come un solitario in tacito od aperto dissenso dagli altri restauratori» (II. 518-19). Questa solitudine del pensiero manzoniano nel pieno della rinascita spiritualistica e cattolica è dimostrata dal Galletti, con tutta una serie d'argomenti nel loro complesso inoppugnabili. Ed è verissimo, come egli dice, che dietro allo spiritualismo cristiano e cattolico dei romantici si nascondono atteggiamenti pagani: sensualismo, egotismo, morale della violenza. Di fronte a cattolici, come lo Chateaubriand, mossi da un estetismo leggiadro e fastoso; di fronte a quei romantici nei quali la religiosità s'appoggia ad un flebile sentimentalismo e a un entusiasmo vago e precario, come in M.me de Staël, oppure a un individualismo bizzarro e visionario, come in Novalis; di fronte a tutti quasi questi nuovi credenti che, mossi da un impulso di reazione allo spirito critico del Settecento, negavano le forze della ragione per esaltare quelle dell'istinto e della libera fantasia; il Manzoni appare armato d'una solida preparazione dialettica, amante della logica sottile, nemico dell'entusiasmo, che chiama «forza incognita ed incalcolabile»: «l'ossequio del Manzoni alla religione era razionale: egli l'aveva disgiunto subito da ogni preoccupazione politica e pratica e sollevato nella sfera delle verità eterne, che gli è propria» (I, 298). Perciò, non meno che dai cattolici sentimentali od entusiasti, egli era lontano da quegli scrittori francesi controrivoluzionari, i quali fondevano in uno la difesa del trono e dell'altare, e anche più dal razionalismo e reazionarismo cattolico dello Schlegel: contro costoro egli appare geloso custode della libertà individuale affermata dal Vangelo, attaccato all'idea cristiana della giustizia, nemico della ragion di stato e delle violenze che si commettono in suo nome.

Il vero è che «la spiritualità del Manzoni, come la sua indole e la *forma mentis*, appartengono a quel secolo decimottavo, che fu vano, leggero, antistorico; che giocò colle astrazioni, pensando di poter trasformare ridendo la natura umana...; ma che fu sincero, e sinceramente credette nella virtù delle idee e nel dovere di uniformare le azioni alle idee; credette nella ragione, nella scienza, nel diritto degli umili, nella necessità delle riforme, nell'umanità... Il Manzoni crede nel Vangelo e nella morale cattolica colla stessa schiettezza e colla stessa ingenuità risoluta... Ma si troverebbe storicamente disorientato chi pensasse che tutti allora mettessero in quelle parole o dottrine la stessa logica disinteressata e la medesima rettitudine intellettuale» (II, 522-23).

Tutto questo è in fondo verissimo: senonchè si dovrebbe ancora distinguere, e additare il capovolgimento operato dal Manzoni nel mondo intellettuale degli illuministi, pur accettandone le premesse. Come il De Maistre infatti (e su questo punto si potrebbe forse tentare il paragone tra due spiriti per altri aspetti così lontani fra loro e quasi opposti) il Manzoni accetta il mondo di giustizia ideale immaginato

dai filosofi del settecento, senonchè il suo pessimismo cristiano gli insegna a non credere nella bontà naturale ed istintiva dell'uomo, e lo induce a porre nel futuro, se non nell'eterno, e a rappresentare come realizzabile soltanto grado a grado e in progresso di tempo quell'assoluto e trionfale regno della giustizia e della libertà umana, che gli illuministi collocavano invece in un lontano passato, nella mitica infanzia dell'umanità. Per quanto sarebbe non privo forse d'interesse lo svolgere più ampiamente questo concetto, esso ci svierebbe troppo dal nostro appunto: e a noi preme piuttosto continuare l'esposizione iniziata delle idee del Galletti.

Come nel tono della mentalità religiosa, così anche nel campo delle idee estetiche e letterarie, il Manzoni è lontano dal romanticismo europeo contemporaneo, inteso come «una grande riscossa delle energie mistiche e fantastiche dello spirito» (II, 502). In verità il lombardo non conobbe la poesia nè la dottrina dei romantici non francesi e non ne vide la profonda novità. Si limitò a combattere il classicismo convenzionale, fondato sulle regole e sui modelli: ricollegandosi per questo lato alla reazione critica iniziatasi nel secolo XVII contro il formalismo aristotelico, non solo in Inghilterra e in Germania, ma anche in Francia e in Italia. Anche qui troviamo dunque, piuttosto che un Manzoni romantico, l'erede e il continuatore del pensiero del Settecento. Chè se, contro l'opera degli scrittori greci e romani, portò un severo giudizio morale, d'altra parte proprio con quel suo proporre alla poesia «l'utile per iscopo, il vero per mezzo», «col far della morale pratica il fulcro della vita interiore e una sicura garanzia di rettitudine intellettuale, l'arte del Manzoni si mantiene sulla linea di svolgimento seguita nei secoli dal pensiero greco e latino. Questo è il classicismo del Manzoni» (II, 479).

Per riassumere dunque a noi pare perfettamente dimostrata quella che il Galletti chiama «la condizione paradossale del Manzoni pensatore:... credente razionalista;... poeta romantico, la cui *poesia* e la *cui estetica* negano il romanticismo, o lo correggono in modo da alterarne profondamente la natura e l'essenza;... cattolico liberale e unitario in un'Italia che, per conquistare l'unità, si preparava ad abbattere il dominio temporale dei papi. Il suo cattolicismo consentì alla rivoluzione ed il suo romanticismo finì negando il primato della fantasia e l'assoluta autonomia dell'arte. Nel consenso del suo pensiero religioso, politico, estetico alle idee direttrici del suo tempo vi fu dunque un malinteso» (II, 475).

Questa tesi del Galetti a noi pare giustissima, e la dimostrazione ch'egli ne ha data, acquisita ormai in modo definitivo agli studi manzoniani. Sebbene alcuno potrebbe desiderare che la descrizione del pensiero del Manzoni tenesse conto dello svolgersi e del mutarsi delle idee e dei sentimenti secondo i tempi. Ed è certamente vero che le concezioni critiche del lombardo non rimasero immobili, dopo la conversione, bensì si trasformarono o per intimo impulso o sotto l'influsso di altre circostanze, talora in modo assai notevole, come dimostra qua e là il Galletti stesso, che pure non ha voluto darci il quadro o la linea di cotesto svolgimento.

Ma v'è un altro difetto, che a noi appare più grave, in questo suo libro: ed è la passione polemica che talora lo trascina in lunghe divagazioni estranee all'argomento, altre volte anche peggio gli ispira giudizi e condanne esagerati e sommari, o che tali almeno appaiono a noi. Qui si mostra aperta quell'intenzione, cui abbiamo accennato in principio, di proporre il Manzoni quasi esempio non solo all'arte ma alla vita dei nostri tempi, e contrapporlo alle tendenze anticristiane, aristocratiche e materialistiche della moderna civiltà. Per questa parte del suo libro, noi non sapremmo convenire appieno con il giudizio del nostro autore, pur ammirandone la sincerità e il fervore delle convinzioni. Ma comunque essa ci appare meno importante di quanto forse non abbia creduto il Galletti, e secondaria, almeno dal punto di vista cui siam soliti attenerci in queste nostre rassegne degli studi critici.

NATALINO SAPEGNO.

BILANCI ROMANTICI

III
IL CEPPO GERMANICO

Da quello di cui abbiamo discorso nei due articoli *precedenti* (1) possiamo ritenere per acquisito — almeno al nostro modo di vedere questo argomento — che non si può parlare di Romanticismo se non *su due piani*, che si incontrano quasi sempre e non coincidono forse mai perfettamente nella storia del pensiero moderno. Il piano «cultura romantica» è il *più antico* e il più esteso: esso ha propaggini nascoste, che si protendono fin quasi a toccare quelle dei due misteriosi alberi antagonisti del Paradiso terrestre; ma non comincia ad entrare come nuovo elemento, distinto e tipico, di cultura, se non in correlazione con la nuova civiltà cristiana, e diventa preponderante quando in questa civiltà il fattore individuale prima si emancipa, poi afferma la sua autonomia, poi vorrebbe stabilire il suo incontrastato predominio. Il piano «letteratura romantica» comincia ad alimentarsi dal precedente verso il cadere del Rinascimento (ma non mancano sporadiche anticipazioni nella letteratura medioevale), si accresce e prende via via coscienza di sè fino a che trova i propri demiurghi in alcuni grandi scrittori della fine del Settecento e infine, mercè loro, irradia il secolo seguente di luce trionfante. Quando si dice *tout court* «epoca romantica» o Romanticismo, si suole comunemente alludere a questo periodo specifico della storia del pensiero europeo, nel quale i due piani, per lo meno ad occhio nudo, combaciano, «cultura romantica» e «letteratura romantica» approssimativamente si equivalgono. La quale designazione convenzionale può accogliersi agevolmente pel fatto stesso che è passata nell'uso comune, purchè non si perda mai di vista che si tratta di un episodio di una più larga azione; e mentre nel tratteggiare i caratteri generali del Romanticismo-cultura si *deve di necessità* spingere lo sguardo ai confini dell'orizzonte della cultura moderna e fare attenzione alle confluenze delle grandi strade della civiltà; quando ci si fa a individuare la fisionomia del Romanticismo-poesia non bisogna divagare, ma cominciare col riconoscere i confini storici del fenomeno, le caratteristiche specifiche e le gradazioni del «connubio», nel variare di tempo e di luogo, in un moto di flusso e riflusso, nel quale il fenomeno letterario ripete, con maggior o minore lunghezza d'onda, i motivi e le deficienze fondamentali del fenomeno culturale. In ogni caso poi, e sopratutto per orientarsi tra le infinite polemiche e gl'innumerevoli malintesi di scuole e cenacoli, vale la norma che ciascuno è padrone di costruirsi astrattamente un «Romanticismo integrale», ma questo *non esiste* storicamente; sicchè si può constatare che due parti in contesa si azzuffano per colpire o difendere *il* Romanticismo, senza accorgersi che in realtà combattono gli uni per mantenere *una propria concezione romantica* (amalgamata, al solito, con alcuni residui classici), gli altri per sostituire *un'altra propria concezione romantica* (amalgamata con altri residui classici).

Quando si sia messa a fuoco la scena secondo questi principi direttivi, si potranno determinare con relativa precisione le vicende dell'«epoca romantica», o, se non vi dispiace, del «connubio romantico». Rifacendoci ancora una volta ai risultati preziosi dell'opera di Ernest Seillière, abbiamo ormai sotto mano tutti gli elementi per ricostruire la storia esterna dell'avvenimento e molti dati definitivi per abbordare alcuni giudizi conclusivi sulla storia interna di quello. Al Seillière, appunto, spetta, tra gli altri, il merito di avere determinato i confini e le oscillazioni del fenomeno specifico del Romanticismo letterario: da Rousseau — uomo rappresentativo degli «uomini nuovi» della seconda metà del Settecento — si avanza fino a bussare alle porte ferree del secolo XX, passando per altre quattro generazioni, e più specificatamente:

1) La generazione del «misticismo passionale» (1800-1830);

2) La generazione del Romanticismo liberale e del «misticismo sociale» (1830-1850);

3) La generazione del «misticismo estetico» e del «realismo» (illusorio) (1850-1880);

4) La generazione del «misticismo nazionalista» e del dilettantismo (1880-1900).

Dietro le spalle di questa già si agitava, alla vigilia della guerra, la generazione dei «nuovissimi». La guerra ha moralmente stritolata la quinta generazione; si afferma col dopo-guerra una sesta generazione romantica piuttosto enigmatica.

Si può magari proporre qualche ritocco; ma mi pare che si debba ritenere come definitivamente acquisito il presupposto critico, che vede una sostanziale continuità di un medesimo spirito romantico, trasmutantesi solo nelle *forme e negli atteggiamenti*. La «letteratura romantica» dopo il 1850 ha avuto degli arresti di esitazione e di confusione di idee, degli ondeggiamenti e degli scarti, e a un certo momento ha creduto di potersi sottrarre al giogo della «cultura romantica» (disdegni e ribellioni di neo-classicisti, «parnassiani», ecc.). Ora ne sappiamo abbastanza di quelle velleità di secessione. Furono illusioni, che si esplicarono in atteggiamenti esteriori, in formule stilistiche o prosodiche, i quali tutti *si appoggiavano agli elementi classici rimasti in infusione nella «cultura romantica»*. Dopo pochi anni, anche in letteratura, si tornò a forme sfrenate di Romanticismo, delle quali i tempi presenti sentono le tare nevropatiche.

La «cultura romantica», dunque, non solo ha proseguito in questo tempo, tra la fine dell'altro secolo e il principio del nuovo, il corso fatale della corrente; ma pare che si trovi in un momento culminante e pauroso, sul ciglio di una cataratta. Il Seillière, nel suo volume *Pour le centenaire*, apre il sesto capitolo, che tratta di questa sesta generazione, intitolandolo: *L'enigma del nuovo secolo*, e questa frase riassuntiva dice abbastanza dei sentimenti, che accompagnano le conclusioni della sua analisi. Ma il medesimo scrittore si spinge più addentro nella diagnosi della turbata anima contemporanea, là dove, riprendendo il filo dei suoi primi studi sul Romanticismo tedesco, ne studia le recenti trasformazioni (*H. S. Chamberlain, le plus recent philosophe du pangermanisme mystique* - Paris, «La Renaissance du livre»; *Les pangermanistes d'après-guerre*, Paris, Alcan, 1924; *Morales et réligions nouvelles en Allemagne* - Paris, Payot, 1927). Questi due densi contributi alla storia del pensiero tedesco contemporaneo sono tanto più importanti in quanto che ci fanno risalire quasi sempre alle sorgenti della ispirazione romantica di oggigiorno. Per intendere appieno e mettere al loro giusto posto le manifestazioni più recenti è *infatti* indispensabile stabilire con chiarezza il nesso storico e ideologico tra le fasi successive del fenomeno romantico in Germania fino alla vigilia dell'epoca contemporanea. Lo ha riconosciuto anche il Seillière, chiudendo il suo libro su *Morales et réligions nouvelles* ecc. con una limpida appendice, che è una rassegna del Romanticismo della Restaurazione, erroneamente detto «primo Romanticismo» (*Sur le caractère du Romantisme de* 1795) e della quale accetto pienamente la esatta cronologia delle «generazioni» romantiche tedesche.

Diversamente dal modo come si è manifestata in altri luoghi, la letteratura romantica presenta in Germania una metodicità di vicende ripetentisi con movimento pendolare, di cui si può determinare l'onda di oscillazione tra gli estremi di due premesse nettamente filosofiche: individualismo mistico-profetico e sincretismo razionalista. Lo spirito stesso del popolo e le condizioni particolari, in mezzo alle quali si è scavato il letto la corrente della cultura tedesca, hanno impresso il loro suggello sul Romanticismo tedesco.

Per spiegarselo più chiaramente bisogna seguire la solita strada segnata dal fenomeno romantico nel suo insieme e rimontare alla madre comune, alla «cultura romantica», che anche in terra tedesca cominciò a prendere consistenza nella seconda metà del secolo XVI. Ora, questo avvenne in condizioni di fatto e ideologiche assai lontane da quelle del Mezzogiorno e dell'Occidente di Europa. In queste parti il trapasso dal Medio Evo all'epoca moderna si è verificato per i due stadi dell'Umanesimo e del Rinascimento; sicchè la cultura romantica fu, possiamo dire, nel suo primo sboccio, il fiore incolto, la margherita di prato o il biancospino, che spuntavano capricciosamente ai margini dei viali e delle siepi bene allineati dall'aristotelico Rinascimento.

Ma la Germania selvosa non conobbe che molto tardi e come una eccezionale curiosità di importazione straniera, queste squisitezze e sottigliezze, che sono il risultato di lunghe elaborazioni.

Il Rinascimento non fu in Germania, come in Italia, in Francia, in Inghilterra, in Ispagna (i paesi preminenti nel mondo intellettuale tra il XV e il XVII secolo) il prodotto di uno sviluppo dell'Umanesimo, che alla fine in esso si dissolse; in Germania questo passaggio non ci fu, e si può affermare che non ci fu Rinascimento, poichè l'indirizzo in questo senso, che si ebbe al secolo XVII inoltrato (dopo la pace di Westfalia) non è che tarda imitazione, rifacimento esteriore, accademico di modelli francesi.

La causa essenziale di questa grande differenza sta nell'avvenimento, che domina tutto il Cinquecento tedesco. Nel momento, in cui l'Umanesimo sarebbe sboccato presumibilmente in una forma di Rinascenza, si trovò invece di faccia squadernate le novantacinque «tesi» di Wittemberg, che per le premesse mentali e il lievito sentimentale, dai quali partivano, furono un manifesto non meno contro lo spirito del Rinascimento che contro la Chiesa di Roma; tanto che, con l'ingrossarsi della controversia, fu coinvolto lo stesso Umanesimo e divenne incompatibile con lo spirito della Riforma, quando questo prese piena coscienza di sè (la famosa e tanto significativa dissidenza erasmiana).

Gli effetti di così gravi avvenimenti nel campo intellettuale furono: una soluzione di continuità nel passaggio dalla cultura medioevale a quella moderna; la rottura del filo dialettico, onde si operò quel passaggio negli altri paesi di Europa, per via di successivi sviluppi dall'Umanesimo al Rinascimento. Sicchè, quando, un secolo e mezzo dopo, le esigenze intellettuali, che la Riforma aveva soffocate nell'Umanesimo e non aveva neanch'essa soddisfatte col diventare chiesa ufficiale e teologizzante, furono riportate sott'altra forma, ma sostanzialmente le medesime, dal flusso del pensiero europeo, la Germania reagì a modo suo, col temperamento e con le facoltà che possedeva. La cultura tedesca non riuscì più, come le altre, a muoversi su di un piano generico di equilibrio consolidato, da cui, volta per volta, affiorano e vanno in capofila alcuni elementi, e poi si tirano indietro per dar posto ad altri, pur senza che nessuno di essi sia eliminato del tutto: essa all'inverso prende continuamente e fatalmente le mosse da un contrasto interiore tra concezioni di vita l'una all'altra refrattarie, dal quale contrasto si riconosce la necessità di trovare un equilibrio e di *assumerlo come una necessità dialettica ed etica*, mediante processi di revisioni filosofiche, di sintesi cosmiche. Ma tali potenti esperienze, per la loro natura *a priori* e per la labilità della architettonica dei sistemi filosofici, sono destinate a non essere definitive. Con la critica dei sistemi si riapre il contrasto in seno alla generazione che segue, contrasto, che, a sua volta, per la materia su cui versa, e per gli spiriti, ai quali è affidato, è indefinito e rimette in discussione tutti i giudizi sui valori fondamentali della cultura.

Tale moto a onde dà l'impressione che nulla sia veramente acquisito per sempre e tutto sia da conquistare o riconquistare — mentre, ad esempio, il fluire della cultura italiana o francese danno l'impressione contraria; — ma quella impressione scoraggiante, che potrebbe rendere insostenibile la prosecuzione di un'opera a lunga portata, qual'è affidata ai rappresentanti della cultura, è però bilanciata dal fatto che le soluzioni sono affidate ad un superamento dialettico dei contrasti ed all'ingegno creativo di formule sintetiche *a priori*, dalle quali si può dedurre con relativa facilità e compiutezza il disegno del nuovo edificio culturale predominante in un dato periodo.

Questo procedere per successive crisi ed elisioni di contrasti si ritrova necessariamente nella «letteratura romantica», che prende fisionomia e vigore al momento, in cui la «cultura romantica» si scioglie dalle pastoie di un dottrinarismo semi-teologico e si mette in rapporto, attraverso Leibnitz, con il movimento generale della cultura europea.

1.

Effettivo periodo di pre-Romanticismo (nel quale cioè si affacciano i motivi precorritori della nuova letteratura) va considerata quindi l'epoca dell'Illuminismo. Epoca di sommovimento e di prime germinazioni: in filosofia lo sforzo inane del razionalismo leibnitziano per raggiungere una verità concepita come sostanza (divina — in antitesi con le divinità teologiche —) e il dibattito senza uscita sulla «origine delle idee» invogliano il pensiero a cimentarsi con l'irrazionale, a varcare la soglia circèa della «intuizione intellettuale». (Nella distinzione leibnitziana tra «idee confuse», provenienti dalle sensazioni, e «idee chiare», prodotto di percezioni immediate dell'anima, è il punto di partenza, dal quale si giunge a Jacobi, l'anti-kantiano, ai filosofi «lirici» del Romanticismo del 1800). D'altra parte l'ottimismo proselitistico, la fede mistica nel «rischiaramento» e nell'avvenire, preparano alla influenza di Rousseau e delle forme seguenti di messianismo sociale; la tolleranza prepara alla influenza di Voltaire e all'umanitarismo.

D'altra parte, nella pura letteratura, la critica del teatro «classico» francese e dell'aristotelismo dei trattatisti del Cinquecento e la «scoperta» di Skakespeare (Lessing, *Drammaturgia di Amburgo*) e il nuovo prestigio a cui si avvia la filosofia dell'arte col viatico di Baumgarten aprono i battenti all'arte dei giovani romantici, che si avanzano.

2.

Questi sono, come si sa, gli uomini dello *Sturm und Drang*, e questo è realmente il «primo Romanticismo» tedesco, scoppiato in forma eminentemente poetica e geniale, con l'assoluta prevalenza, cioè, del lato individualista-eroico della cultura romantica in generale e con una spiccata tendenza verso il lato mistico-irrazionalista della cultura romantica tedesca in particolare. Dal precedente movimento illuministico essa ritiene il riconoscimento che la Riforma, in quanto chiesa determinata, è movimento ormai chiuso e incapace di camminare di pari passo con la cultura rinnovatasi al contatto di quella del resto di Europa; da questo riconoscimento trae una prima conseguenza di grande significato: che bisogna salvare la Riforma saltando al di sopra dei canoni della chiesa riformata e cercando una nuova e intima compenetrazione con lo spirito originario. La diana squilla dal campo dell'avventuriero Goetz di Berlichingen, simbolo degli estremi slanci della idea della Riforma. Herder intanto modella Rousseau al pensiero tedesco.

3.

Quasi una fase successiva di virilità e di pensiero riflesso — ma in realtà anche in opposizione col periodo antecedente — si afferma il grande esperimento di equilibrio romantico, operato in massima parte da poeti, che provenivano dallo *Sturm und Drang*, avente per punto di raccoglimento ideologico Kant, e culminato nelle opere della maturità di Goethe e di Schiller. Fu esso a trarre la seconda e più meditata conseguenza dai risultati acquisiti della critica illuministica alla «Riforma dogmatica». — Non più dogma; tolleranza e ripresa di contatto col pensiero universale — avevano detto gli Illuministi.

— Non più dogma; ma ribellione dai legami di un passato immediato, cioè rifiuto sia del razionalismo scientifico degl'Illuministi sia del razionalismo melantoniano della Chiesa luterana e ripresa di contatto col pensiero originario, col misticismo fondamentale, dal cui profetismo si alimentò lo spirito riformatore.

(1) V. i nn. di dicembre 1927 e febbraio 1928. Si chiede venia al lettore se si riprende il filo del discorso con molto ritardo, per cause indipendenti dalla volontà del discorritore.

Questa era la confusa tendenza dello *Sturm und Drang*.

— Non dogma, non più razionalismo, ma neanche più irrazionalismo, che è egualmente arbitrio, oppure rinunzia; ma critica della ragione, in filosofia, revisione dei valori culturali per mezzo dell'esperienza (mettendo da parte la genialità intuitiva) in arte e in letteratura.

Questa fu la risposta data dai nuovi corifei, e tale risposta fece del periodo kantiano-goethiano-schilleriano uno dei migliori esempi di «connubio romantico» ben riuscito, librantesi in un'armonia del più elevato tono culturale e producente frutti destinati alla immortalità.

4.

I neo-romantici dell'alba dell' '800 furono portati a mettersi in antitesi con quella forma di Romanticismo, e per dare maggior rilievo a questa antitesi, da cui doveva risaltare la loro incomparabile individualità di ispirati, sotto l'influenza di un assorbente misticismo estetico, essi posero se stessi come i poeti (o sacerdoti o profeti: era quasi tutt'uno nella loro concezione) del «primo» Romanticismo tedesco, in contrapposizione quindi con i «pagani» della precedente epoca, considerata quindi come classica, e, tutt'al più, in vago rapporto di affinità sentimentale con il periodo più indietro dello *Sturm und Drang*.

Questo modo di considerare gli oscillamenti della cultura tedesca di quel tempo, corroborato in un certo senso dallo stesso Goethe, per ragioni polemiche, quando, per fastidio di quell'armeggiare di «teste sovreccitate», come ebbe a dire, si tenne fiero dell'appellativo di classico e si paludò della sua classica sanità, rinfacciando l'altrui romantica insania; questa facile esposizione delle cose per antitesi formali è poi passato comunemente nelle storie della letteratura tedesca, con poco giovamento, certo, per la chiarezza delle idee.

E' vero che una revisione critica operata in larghezza e profondità dagli ingegni più poderosi, che abbia posseduto la Germania, non poteva mancare di toccare il *punctum dolens di tutta la storia della cultura tedesca* — quella soluzione di continuità, di cui ho cercato di dare ragione in quel primo laceramento avvenuto all'aprirsi del secolo XVI, — e di adoperarsi ad assorbire in una forma moderna (romantica) i risultati acquisiti altrove nell'epoca del Rinascimento. Noi sappiamo già quel tanto di crepuscolo romantico che c'era nello stesso Rinascimento; ma nel richiamo di quei grandi scrittori tedeschi, di Goethe soprattutti, le proporzioni sono notevolmente spostate, nè poteva essere altrimenti. La stessa posizione, in cui l'artista si pone, di argonauta alla ricerca di cieli dorati; quel senso di presagio e di ansia, con cui si avvicina alla terra italiana, come se andasse ad apprendere un giudizio di appello su idee e immagini già fissate da impressioni infantili di famiglia tenute vive da seguenti riflessioni ed affetti; quel senso di male fisico, con cui poi si distacca, come da una parte del proprio corpo (V. *Viaggio in Italia*. 10 settembre, 12 ottobre 1786, 10 aprile 1787); infine la sintesi di tutti quei sentimenti racchiusa nella figura simbolica di Mignon, figura capitale del Romanticismo tedesco; questi tratti basteranno a chiarire il vero senso di ciò che quegli scrittori intendevano per «classico» e che altri ha frainteso. Si può ancora ammettere che ad essi stessi l'ideale classico apparisse come la mèta eccelsa; ma dai risultati dobbiamo dedurre che esso non fu che un'idea-limite, un correttivo metodico al loro Romanticismo da *Sturm und Drang* della giovinezza irrequieta.

I grandi sovvertimenti politici, nei quali fu coinvolta la Germania, affrettarono la chiusura di quel periodo di equilibrio romantico e ne misero in forse i risultati, favorendo l'irrompere di una più violenta ripresa del «genio ispirato» e che non rende conto del suo volo. Sotto l'incubo, eppure sotto il fascino napoleonico, si alimenta il Romanticismo di questa nuova generazione di mistici a cavaliere tra la epoca delle guerre nazionali e quella della Restaurazione. Alcuni dei filosofi neo-romantici si presentano come interpreti e integratori del pensiero di Kant, ma di che genere siano quelle interpretazioni lo dice quella specie di Estate di S. Martino, di cui beneficiarono in quel tempo le fame di Jacobi e di Hamann. Col suo solito fiuto Goethe avvertirà (*Annali*, ad anno 1794) che la «chiave» di quel momento, nel suo insieme, è offerta dalle *Lettere* di Hamann. A queste si possono aggiungere l'*Enrico di Ofterdingen* e i *Discepoli di Sais* di Novalis, la *Lucinda* di Federico Schlegel e il non meno singolare documento che sono le *Lettere* scritte da Schleiermacher sul libro dell'amico e potremmo dire correligionario Schlegel. (Queste vedono ora la luce per la prima volta in edizione italiana, accuratamente tradotta da E. de Ferri e con una introduzione di G. V. Amoretti: *F. S., L'Amore romantico: Lettere intime sulla «Lucinda»* ecc., Bari, Laterza, 1928).

Nelle sue aspirazioni smisurate il misticismo di questo periodo si addentra ad occhi bendati nei meandri dell'occultismo e della teosofia. Mentre Fausto è uscito a volo dal suo buio e fumoso studio, lasciandosi dietro il Nostradamus, questi nuovi romantici se ne impossessano e ci si stringono intorno ansiosamente. D'altra parte la logica interiore di un simile movimento d'idee doveva portarlo più indietro del fatto nazionale della Riforma verso la visione di *una Germania feudale-imperiale facente corpo* col Sacro romano impero: onde il discredito della libertà d'esame, le tendende reazionarie e gli episodi di conversioni al Cattolicismo, sotto l'influenza della principessa Galitzin.

5.

Una simile tensione spirituale non poteva sostenersi a lungo. Fin dal 1794 Goethe, precorrendo, al solito, giudicava lo stato della società intellettuale tedesca come un'«anarchia aristocratica», nella quale era così grande il numero delle «teste vulcaniche» che l'appellativo onorevole di «uomo di genio» era sul punto di divenire un nomignolo. (V. *Annali*, loc. cit.). Troppe meteore solcavano il cielo romantico in quel tempo, e già intorno al 1825 Hegel tracciava con tratti inesorabili il corso della parabola dell'intuizionismo titanico dei filosofi post-kantiani. Ma i casi politici del 1830 segnano il vero e proprio avvento di quello che chiamerei la «reazione prosastica» al Romanticismo della Restaurazione.

Gli avvenimenti del 1830, se nell'equilibrio politico europeo produssero il primo irreparabile cedimento, nel campo della letteratura ufficiale e autorevole dei paesi già appartenuti al «Sacro romano impero di nazione germanica» produssero un terremoto. Ci morì d'un colpo che gli prese alle prime notizie delle giornate di luglio, uno di quei dotti di più ricco sapere, lo storico Niebuhr. Egli, che, addentratosi ad illuminare l'età leggendaria di Roma, si era pur imbattuto in un celebre precedente di rovesciamento di una «restaurazione» (la cacciata dei Decemviri), era ciò nondimeno tanto poco condizionato a sopportare l'effettuarsi di un'analogia storica non gradita e non prevista.

Eppure fu quella per l'appunto l'epoca aurea delle discipline storiche in Germania, epoca preparata dai grandi progressi della filologia e della erudizione e dall'immane sforzo costruttivo di Hegel per creare una dialettica della storia. Fu quella l'epoca delle grandi revisioni nella critica e nella stessa metodologia, dalla «Scuola di Tubinga» al «materialismo storico» — due emissari dello hegelismo, dopotutto — e fu egualmente l'epoca della maturità di Ranke, della giovinezza di Mommsen e di Treitschcke — e della giovinezza di Bismarck. Sicuro; poichè è sintomatico il fatto che col risalire del Romanticismo mistico è legata l'idea nostalgica del Sacro romano impero di nazione germanica e di tendenza cattolica, e col prevalere del Romanticismo realista o critico spunta *l'idea*, l'aspirazione dello stato *nazionale* germanico, alla moderna; ed è quindi naturale che in quell'epoca di prevalente realismo sia maturato quel liberalismo conservatore, mediante il quale Bismark condusse alla costituzione della nazione germanica come grande concreta unità politica.

Goethe ebbe vita così lunga da vedere il principio di questo ritorno del Romanticismo nelle correnti della vita, secondo i suoi pensieri e i suoi voti. Eppure i fatti della storia della cultura sono spesso così intrecciati che in questo stesso periodo prende posto una prima elaborazione mistica ed estetizzante, in contrapposto con la tendenza prevalente dell'epoca e con le opinioni sull'arte, alle quali il poeta era giunto nella maturità e che considerava definitive. Questo interessante episodio è legato ad una figura di donna certo di straordinario spirito, ma la cui importanza ha un valore sintomatico più che per quello che ha effettivamente realizzato nel campo dell'arte. Alludo alla famosa «Bettina», Bettina Brentano, poi sposa di Achim von Arnim, e della quale una suggestiva rievocazione, dovuta ad una studiosa perspicace e amabile scrittrice, ci dà modo di valutare meglio la portata del fenomeno letterario nel suo complesso (Barbara Allason, *Bettina Brentano: studio sul Romanticismo tedesco* - Bari, Laterza, 1927).

La Bettina ha dato molto da fare a quella certa critica, che direi entomologica, la cui passione è di mettersi in campagna con la reticella sulla canna per acchiappare insetti volatili. Che razza di scrittrice è costei, che passò tutta la gioventù in un garrulo vagabondaggio intellettuale, accostando i maggiori rappresentanti di due generazioni letterarie; ma in una istintiva selvatichezza verso la letteratura e la stessa cultura, in generale (anche in avanzata maturità e con una fama letteraria conquistata, dirà: «*La cultura è una schifosa impostura*; per essa l'intimo nocciuolo del cuore perde la sua freschezza ecc.» Op. cit., pag. 182) e che tuttavia è riuscita a circondare con flessuosità di edera l'alto possente elce di un Goethe, per sola virtù delle sue linfe? Quale posto assegnare tra gli scrittori del Romanticismo a questa primitiva e talvolta ingenua, ma più spesso spregiudicata sconvolgitrice di documenti epistolari, ridotti in frantumi e ricomposti in vago, ma evidentemente artificioso centone, nel quale è un compito arduo determinare dove la fantasia è stata compagna di lavoro e dove complice?

In realtà l'importanza occasionale o sintomatica — in somma di documentazione culturale — che offre questa pure piccante figura *femminile* sorpassa spesso di alcune spanne, la sua persona e la sua arte. Bene ha fatto quindi la Allason, a fermarci sopra un'attenzione piena di toccante sollecitudine e indulgenza, presentando al nostro pubblico i risultati del gran da fare, che in quest'ultimo mez*zo secolo ha procurato alla critica*, e sopratutto alla critica goethiana, la Bettina, coi suoi fantastici infioramenti, coi suoi capricci, con le sue dimenticanze e i suoi equivoci, spesso coscienti fino al camuffamento.

Va anche notato, però, con equanimità, che un equivoco iniziale giace sotto buona parte del lavoro critico compiuto intorno alla Brentano, e che è stato causa di malintesi e di sterilità. Si è voluto trovare e pesare a rigore di metodo la documentazione storica specifica, che si pretendeva di raccogliere da quell'opera, senza valutare sufficientemente la personalità di colei che ce la offriva. Delusi e messi in sospetto dai primi assaggi, allora gli uomini di scienza si rivolgevano con fiero cipiglio a quella seducente donnina per domandarle stretto conto su di una quantità d'infrazioni alla verità storica. A simili requisitorie quel folleggiante cervellino di trottola, che aveva il genio di certi falsificatori di quadri, non poteva dare altra risposta se non parafrasando una celebre risposta volterriana: — Tanto peggio per la verità...

La nuova biografia della Allason è molto più aderente alla individualità della Brentano, e questa simpatizzante volontà di comprensione ne costituisce la maggior attrattiva. Riserve mi pare che siano da fare quando, a tratti, la Allason accenna a considerare l'opera della sua eroina come un organismo artistico, là dove non sono che frammenti e slanci di primo impeto, *poi svaniti*. Al «*fenomeno Bettina*», dal punto di vista dell'arte, calza benissimo, a titolo di «moralità estetica», la sentenza di un illustre scrittore contemporaneo — Valery — che «l'entusiasmo non è uno stato d'animo di scrittore». Meglio dunque prendere quell'opera come ci è offerta, senza guardare troppo pel sottile, rinunziando a ricostruire con esattezza la realtà delle cose, alle quali si allude, ma tenendo quelle pagine nel loro complesso come un documento indiretto della penetrazione romantica nella società colta tedesca della prima metà del secolo XIX.

Su questo punto l'irrequieta curiosità e la stessa volubilità della Brentano ci offrono maggiore materiale di osservazione. Nella prima fase della sua vita letteraria, nei primissimi tempi, quando era effettivamente ancora una fanciulla, essa fu l'*enfant terrible* dei romantici dell' '800, una specie di Puck in gonnella, che secondava i loro gusti per l'umorismo fantastico. Aveva già superato i vent'anni ed era rimasta tanto fanciulla e tanto indomita che Humboldt, conosciutala, formulava su di lei *uno dei più esaurienti giudizi sintetici*, giudizio da naturalista:

«Una giovane Brentano Bettina, mi ha cagionato qui il massimo stupore. Una simile vivacità, simili pensieri, tanto spirito e tanta follia sono davvero inauditi».

Ma già allora Bettina era entrata in una seconda fase, più attiva e concreta, malgrado le... inaudite deviazioni prodotte dal temperamento. Nel 1805 fa la conoscenza della madre di Goethe, ne allieta gli ultimi anni e si esalta nell'udire dalla bocca di lei i racconti della sua giovinezza e della infanzia del figliuolo lontano e già olimpico. Nel 1807 conosce Goethe stesso, che in quel tempo rivolgeva in animo il proposito di rievocare in una forma speciale consacrata sotto il titolo di *Poesia e realtà* aggiunto all'autobiografia, la prima parte della sua vita. Bettina, fresca delle impressioni e delle narrazioni della casa natale di lui, arrivata, proprio un anno prima che la bocca, che le aveva parlato, tacesse per sempre (la madre di Goethe morì nel 1808); Bettina divenne una eccitatrice della sua fantasia, pei suoi ricordi d'*infanzia, una specie di grata mediatrice con* la vecchia bruna casa di Francoforte. Sia detto di passaggio: su questo punto mi permetto di distaccarmi dalla opinione della Allason, la quale vede in Bettina la ispiratrice diretta e la causa determinante per il concepimento di quel libro goethiano. Goethe stesso ha cura di determinare (in *Annali*, ad anno 1811) come l'idea di un'autobiografia gli sia pian piano cresciuta nell'animo mentre riordinava il materiale biografico per il defunto amico Filippo Hackert.

Certo la fanciullesca Bettina, che era stata carezzata dall'ala del Nume, non riusciva a farsi un'idea delle fatali esigenze di Olimpo ed a persuadersi che essa doveva contentarsi a restare nella vita del genio come una collaboratrice indiretta, al più come un episodio. Ma era forse un chiedere troppo alla sua riflessione e al suo senso di opportunità. Il segreto istinto femminile, per altro, l'avvertì in confuso, quando, nel 1811, si riaccostò ad Arnim e lo sposò. Ma il tarlo della vanità di essere una «musa», anzi una Egeria, l'attaccò ancora ad una speranza, che ebbe l'ingenuità di confessare in uno sfogo epistolare: quella di rappresentare, a lato del genio, una «missione» provvidenziale di interprete. Idea quanto mai inconsiderata, che metteva in evidenza quanto poco avesse penetrato il carattere della sua divinità questa donnina, che con tanta enfasi ed insieme con tanta disinvoltura indossava i panni sacerdotali. Questo malinteso non esente da una tinta di comico, e che inciampò in comuni e fatali incidenti della vita quotidiana, non portò ad altro risultato che a far mettere il broncio a Goethe e disgustarlo quasi definitivamente da quella pazzerella, che pretendeva di assumersi privilegi non si saprebbe ben dire se di piccola pizia o di piccola sultana.

Ciò *non tolse però che tutte* quelle velleità rifiorissero quando, morto Goethe, Bettina si trovò in possesso di una preziosa eredità di ricordi e di lettere e con quel gaio senso infantile di poterci mettere oramai impunemente le mani. Questa volta poteva ben forzare Goethe, attraverso gli scritti suoi, che possedeva, a farle da padrino nel mondo delle lettere. Il 1835 si compì infatti il tardivo battesimo letterario con quel gustoso *pastiche* del *Carteggio di Goethe con una bambina*. Per fortuna il titolo fu ben trovato, e spiega e salva molte cose, che la critica posteriore ha avuto il torto di voler prendere alla lettera. Quel che più contava in quella bizzarra rivelazione letteraria era che parallelamente al trionfale ingresso di Goethe nel Pantheon della letteratura tedesca già fioriva intorno alla sua imponente figura una rievocazione in minore, leggendario-idillica. Col '30 si era chiuso il periodo del Romanticismo della Restaurazione, in mezzo al quale si era schiusa la irrequieta giovinezza della Brentano. Proprio sulla soglia del nuovo decennio (1831) suo marito Arnim, bello, cavalleresco e sognante, era stato colto ancor giovane dalla morte tra le cure dei suoi possedimenti sassoni e le vaghe nostalgiche aspirazioni alla poesia. Un anno dopo il grande vegliardo, l'amico indimenticabile di Weimar, si spegneva pur esso; già da qualche tempo i coetanei di lei, amici e parenti, in mezzo ai quali era cresciuta (suo fratello *Clemente, Grimm*, Tieck, *Savigny...*) erano stati dispersi dalle vicende della vita. Ma Bettina resta attaccata appassionatamente alla società di quel tempo. Ve la costringeva in parte la stessa incapacità ad organizzare dentro di sè e sviluppare una vita culturale. Farfalla attratta una volta dai fantastici bagliori del Romanticismo dell' '800, verso quelli roteava irresistibilmente con le sue vaghe alucce bruciacchiate.

Così dunque essa porta in mezzo al Romanticismo della «Nuova Germania», di tendenza realistica, critica, storicistica, una voce rievocatrice dell'epoca precedente, una specie di riduzione per mandolino delle complicate e patetiche sinfonie poetico-filosofiche e mistico-cabalistiche del Romanticismo della Restaurazione. Ciò che accresce singolarità all'episodio è che anche questo si alimentò di qualche linfa del gran tronco goethiano. Senonchè, proprio quando era dato guardare nel suo colossale complesso la figura di Goethe, come divinità indigete, sorvolante su tre epoche della letteratura tedesca, dalle quali aveva assorbito il succo vitale *per trasformar o in parole esaurienti*; proprio allora e in senso inverso ai primi passi della ricostruzione critica di Goethe, Bettina foggiava di Goethe una immagine tra idillica e fiabesca, che sembra rivaleggiare con una delle bizzarre fantasie di Grimm.

Nè l'opera posteriore — che segna per altro *una serie discendente* — esce di *gran fatto* dai noti motivi fondamentali del Romanticismo della Restaurazione. *La corona primaverile* è come un'appendice autobiografico-apologetica alle *Lettere; La Günderode* è un altro saggio di grazioso impertinente camuffamento di documenti epistolari, per rievocare l'episodio dell'amicizia alquanto torbida e tragicamente chiusa tra Bettina e Carolina von Günderode: il tutto viene fuori con colori, che ben ci fanno risovvenire il tipo di romanzo passionale-naturistico, che aveva messo di moda in Germania Federico Schlegel con la *Lucinda*, all'aprirsi del secolo. Ed infine anche i posteriori scritti di carattere sociale-umanitario semi-profetico risentono di tardivi entusiasmi saintsimoniani mescolati con persistenti residui d'illuminismo, quali li aveva trovati appunto tra i coetanei dei suoi anni giovanili.

E con tutto ciò, se si vuol venire ad un giudizio sintetico su questo conturbante fenomeno di sincerità e di falsificazione, di candore e di artifizio, di culto per le cose elevate della umanità e di culto per le cose piccine intorno alla *propria piccola* petulante *persona* — il giudizio non deve trascurare quel tanto che c'è di sintomatico nelle rievocazioni letterarie della Brentano. La sua vita era a fior di pelle; ma la sua epidermide era certamente di una squisita sensibilità. Nel bel mezzo del Romanticismo realista del '30, portata dal suo intuito o *aiutata dalle suggestioni* di Schleiermacher — alla cui influenza soggiacque in quel tempo — essa fiutò in aria che qualcosa come un nuovo movimento di pensiero stava per riallacciarsi con alcune fila a quello che caratterizzò il Romanticismo della Restaurazione. Pertanto si trovava a non essere del tutto anacronistica, ma anzi a poter parere un'anticipazione, una rievocazione di uomini e cose e atteggiamenti fioriti trent'anni prima.

Questo lato sintomatico dell'opera della Brentano è forse quello che va ritenuto più d'ogni altro; se non che il movimento culturale, a cui si riferisce, supera di gran lunga la persona di lei e la società, in mezzo alla quale visse. In quest'ora la quercia sorta dal ceppo del Romanticismo tedesco allarga i suoi rami su tutta Europa, provocando in tutta la cultura romantica una netta influenza di forme germaniche, caratteristica della nuova epoca e che perdurerà nel resto del secolo e oltre

MARIO VINCIGUERRA.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928